

José María Salvador González, "La obra de Valerio Adami (II). *La sala d'aspetto della Paddington Station*: La silenciosa espera de nadie", *El Universal*, Caracas, 27 junio 1982, p. 4º-8

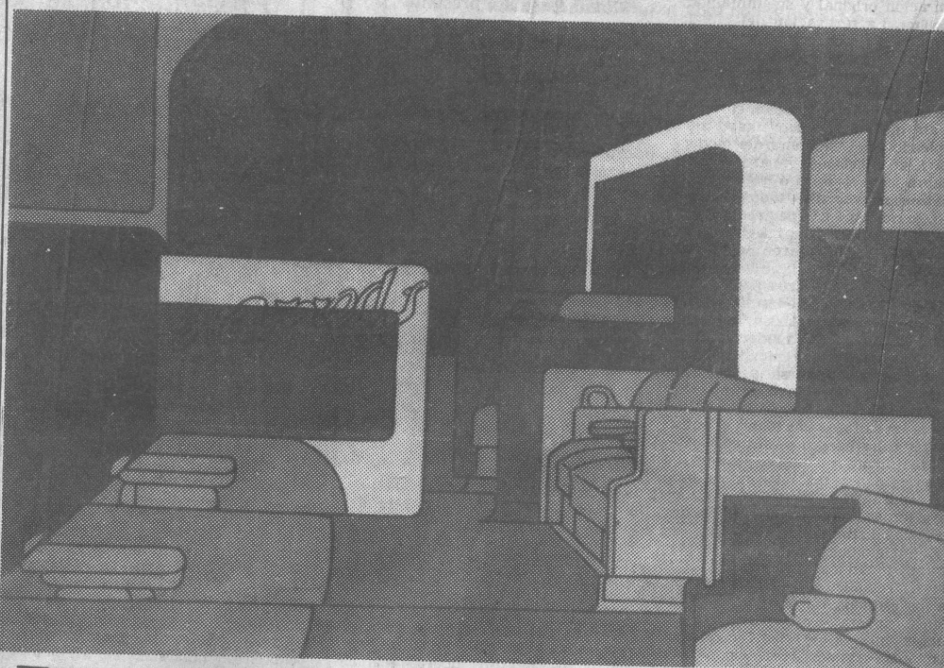
UNIVERSAL, Domingo 27 de Junio de 1982

CULTURALES

La obra de Valerio Adami:

"La Sala D'Aspetto Della Paddington Station" la Silenciosa Espera de Nadie

Por José María Salvador



EN el momento de intentar un análisis particularizado del lienzo *La Sala d'Aspetto della Paddington Station* (1968-69) de Valerio Adami (en la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas) resultarán, quizás, útiles las anotaciones estilísticas, temáticas y semiológicas esbozadas en nuestro artículo anterior sobre la obra de este artista.

Lo que a primera vista se manifiesta en el lienzo antes mencionado es la rígida compartimentación espacial que logran, al unísono, el dibujo y el color. Para ser más precisos, es el dibujo —ese impecable dibujo de gruesas y uniformes líneas negras, tan característico del bolónés— el que originariamente estructura el espacio compositivo de modo riguroso y preciso, un dibujo que es simultáneamente "substantivo" y "adverbial", puesto que es al mismo tiempo definición del objeto y definición del espacio en el que éste se encastra radicalmente. Es sin duda esto lo que permite a Adami declarar: "En definitiva, para mí el dibujo es el término de lo visto. Todas las cosas que vemos tienen su término, y este término es justamente el dibujo..., entendiendo la palabra término en sus dos sentidos, como terminación y como definición de un objeto de la realidad, y el objetivo del dibujo es precisamente el de llegar a definir" (1).

No debe olvidarse, sin embargo, que, como complemento de este carácter objetivo y estático (en cuanto fijación definitiva del objeto), el dibujo también presenta en Adami una doble dimensión dinámica y subjetiva: ante todo, porque las diversas manifestaciones del grafismo (rasgos de cada trazo, disposición compositiva, distorsión de las formas, borraduras o supresiones, etc) constituyen originariamente otras tantas "elecciones" significativas que cristalizan la proyección consciente o inconsciente del creador; y, en segunda instancia, porque el dibujo en este artista se ofrece como "lugar" limitado o como "escritura" incodificada, campo abierto para la espontánea proyección múltiple.

ficar para alejar el momento de un encuentro directo y padecido con la realidad" (8).

Es de sobra conocido, en efecto, que Adami trabaja generalmente sobre fotografías tomadas por él mismo o extraídas de libros y revistas. No deja de ser significativo a este respecto el gesto del bolónés cuando, en el verano de 1973, con el propósito de buscar temas para sus cuadros, publicó en varios periódicos de gran circulación, una propaganda a plena página que rezaba: "Send me an image" (9). No obstante, Adami, para mejor redimir esa imagen cotidiana de su insignificante banalidad, y cargarla así de nuevas y elocuentes significaciones, la reestructura radicalmente (mediante fragmentaciones, supresiones, mezclas, contrastes, analogías, etc) y la reinterpreta a la luz de otras experiencias personales emanadas de sus propias percepciones conscientes o de sus pulsiones inconscientes. "El trabajo —escribe el pintor— se desarrolla a partir de una idea precisa, de un trabajo preestablecido. Es solamente durante el dibujo cuando me viene a la mente todo un nuevo material inesperado, recuerdos, experiencias personales, asociaciones (de imágenes): no puedo ignorar todo esto y mi relato se amplía en sí mismo, y se transforma a veces en otra cosa casi sin darme cuenta" (10). Por esta razón, el bolónés llegará a concluir: "el orden de un cuadro es diferente al que nos propone la naturaleza; nos encontramos ante una nueva lógica. Yo diría que el cuadro se ha emancipado" (11).

Efectivamente, la imagen representada en este lienzo, lejos de ser una trivial instantánea de la sala de espera de la Paddington Station de Londres —la arbitrariedad de los colores, la plitud de las formas y volúmenes, las múltiples ambigüedades topológicas agazapadas tras la falsa perspectiva clásica, están ahí para recordárnoslo — se manifiesta como una imagen "ideal" o como una proyección arquetípica que parece fijarse en la realidad.

En el momento de intentar un análisis particularizado del lienzo *La sala d'aspetto della Paddington Station* (1968-69), de Valerio Adami (en la Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas) resultarán, quizás, útiles las anotaciones estilísticas, temáticas y semiológicas esbozadas en nuestro artículo anterior sobre la obra de este artista.¹

Lo que a primera vista se manifiesta en el lienzo antes mencionado es la rígida compartimentación espacial que logran, al unísono, el dibujo y el color. Para ser más precisos, es el dibujo —ese impecable dibujo de gruesas y uniformes líneas negras, tan característico del boloñés— el que originariamente estructura el espacio compositivo de modo riguroso y preciso, un dibujo que es simultáneamente “sustantivo” y “adverbial”, puesto que es al mismo tiempo definición del objeto y definición del espacio en el que éste se encastra radicalmente. Es sin duda esto lo que permite a Adami declarar:

En definitiva, para mí el dibujo es el *término de la vista*. Todas las cosas que vemos tienen su término, y este término es justamente el dibujo..., entendiendo la palabra término en sus dos sentidos, como *terminación* y como *definición* de un objeto de la realidad, y el objetivo del dibujo es precisamente el de llegar a definir.²

No debe olvidarse, sin embargo, que, como complemento de este carácter objetivo y estático (en cuanto fijación definitoria del objeto), el dibujo también presenta en Adami una doble dimensión dinámica y subjetiva, ante todo, porque las diversas manifestaciones del grafismo (rasgos de cada trazo, disposición compositiva, distorsión de las formas, borraduras o supresiones, etc.) constituyen originariamente otras tantas “elecciones” significantes que cristalizan la proyección consciente o inconsciente del creador; y, en segunda instancia, porque el dibujo en este artista se ofrece como “lugar” ilimitado o como “escritura” incodificada, campo abierto para la espontánea proyección multidireccional del espectador. Por eso, el propio Adami declara:

El dibujo tiene una dimensión dinámica. Es evidente la proyección del artista por la línea y su desarrollo, Pero aquél permite igualmente la proyección del lector. Éste último debe poder reconstruir una mecánica narrativa, no necesariamente la del artista, quizá la suya propia, pero (en todo caso) una mecánica.³

¿Será ésa la razón por la que, en otro contexto, el pintor concluye hiperbólicamente: “el yo de la pintura es el dibujo.”⁴?

No deja, por cierto, de resultar útil subrayar aquí el valor semiológico de las borraduras (con la goma) con las que Adami suprime, cambia o distorsiona algunos

¹ José María Salvador González, “La obra de Valerio Adami (I): Un rompecabezas de colores”, *El Universal*, Caracas, 20 de junio de 1982, p. 4-¿??

² Valerio Adami, en “Le terme du vu. Rencontre entre Valerio Adami et Giovanni Joppolo”, *Opus Internatiponal*, N° 72, Printemps, 1972.

³ Conversaciones entre Valerio Adami y Jacques Dupin. Publicado en Jacques Derrida, “Valerio Adami. Le voyage du dessin”, *Derrière le Miroir*, N° 214, Maeght édit., París, mai 1981, s/p.

⁴ Valerio Adami, cita extraída de los *Cuadernos di Valerio Adami*. Citado por Italo Calvino, en *Valerio Adami* (catálogo), Galerie Maeght, Zurich, 1981, s/p.

elementos del pequeño dibujo inicial, hecho a lápiz sobre papel; a nadie se le escapa, en efecto, el valor afirmativo y significativo de estas “negaciones” o borraduras. A este propósito, el pintor afirma: “Yo trabajo sobre todo con la goma; yo modifico mil veces el trazo borrando y redibujando. La goma me permite seguir y notar los cambios constantes que se producen en la metamorfosis de la imagen.”⁵

Sostenidas por el firme y nítido esqueleto lineal, las brillantes piezas cromáticas planas (una gama definida de rojos, azules, verdes, grises, negro y un ardiente amarillo) de *La sala d'aspetto della Paddington Station* configuran una especie de gigantesco esmalte o vitral caprichoso. En Adami, los colores —aplicados, generalmente, en toda su pureza y en su máximo grado de intensidad y saturación— nunca corresponden verdaderamente a los tintes locales de los objetos, e invaden, por el contrario, la tela según una disposición abstracta y arbitraria, en la que un mismo objeto puede quedar disociado en una pluralidad de fragmentos cromáticos antagónicos, o, a la inversa, una serie de objetos de diferente naturaleza pueden quedar unificados por la monocorde tonalidad de un mismo color.

En todo caso, los colores de Adami no buscan impresionar la afectividad subjetiva del espectador, sino que pretenden crear una atmósfera plástica lo suficientemente aséptica e impersonal como para poder ser apreciada por la generalidad de las personas.

Yo utilizo el color —escribe el pintor— como elemento plástico, y no como elemento del tejido emotivo. Pero es imposible hablar de ausencia de emotividad en todo lo que concierne al trabajo de un pintor. (...) Es también cierto, sin embargo, que *impersonal* es la palabra que mejor define mi obra... Pienso que la emotividad nace de la relación entre el espectador y mi cuadro, mucho más que de la restitución de mi emotividad en la imagen representada. Creo que la pintura debe representar los valores universales de lo objetivo, más bien que una serie de simbologías personales.⁶

Desde esta misma perspectiva, puede ser interpretado también el uso constante que Adami hace de los colores planos. No carecen de validez las explicaciones pragmáticas que el propio artista avanza al respecto, cuando afirma que “el empleo del color plano me parece el más natural para una superficie plana como es la tela”,⁷ o cuando proclama que él utiliza los tonos planos porque “son los únicos de los que uno se acuerda.”⁸ Creemos, sin embargo, innegable que la fría aplicación de los colores planos en Adami cumple simultáneamente una doble función significativa: por un lado, la ausencia de modulaciones o huellas emotivas (que habría podido “escribir” una pincelada espontánea) pretende esterilizar toda expresividad emotiva, y, al propio tiempo, racionalizar y “anonimizar” lo más posible la relación del espectador frente a la obra; por otro lado, la negación absoluta de degradaciones tonales (claroscuro) contribuye a abstraer lo representado de la maciza densidad de la realidad objetiva, para elevarlo al rango de una “meta-realidad” o “supra-realidad” de llanas significaciones ideales o arquetípicas.

⁵ Valerio Adami, *Conversaciones entre V. Adami y Jacques Dupin*, *op. cit.*, s/p.

⁶ Valerio Adami, citado en “Le terme du vu. Rencontre entre Valerio Adami et Giovanni Joppolo”, *op. cit.*

⁷ Valerio Adami, cita extraída del *Diario de Valerio Adami*. Publicada en “Adami, Les règles du montage”, *Derrière le Miroir*, N° 220, Maeght édit., París, octubre 1976, p. 14.

⁸ *Ibidem*, p. 9.

Ahora bien, ¿qué ocultas significaciones, qué remotos secretos sé esconden tras la anodina epidermis policroma de esta inmensa *La sala d'aspetto della Paddington Station*?

Sabemos ya que la obra de Adami parte, como lo señala Renato Barilli, de

la aceptación clara del universo de lo banal, de lo anónimo, de lo estereotipado, y esto, tanto a nivel de los contenidos como de los ‘medios’ formales: desde un punto de vista contenutístico, he aquí todo un típico repertorio temático de adocenantes habitaciones de hoteluchos, de cañerías y de instalaciones higiénicas propias de un confort estandarizado, de escaparates, de iluminaciones de neón, de paneles publicitarios. Temas y contenidos examinados a su vez con los más fríos e impersonales procedimientos tecnológicos del *reportage*, de la encuesta visual, puestas a fructificar para alejar el momento de un encuentro directo y padecido con la realidad.⁹

Es de sobra conocido, en efecto, que Adami trabaja generalmente sobre fotografías tomadas por él mismo o extraídas de libros y revistas. No deja de ser significativo a este respecto el gesto del boloñés, cuando, en el verano de 1973, con el propósito de buscar temas para sus cuadros, publicó en varios periódicos de gran circulación, una propaganda a plena página que rezaba: “Send me an image.”¹⁰ No obstante, Adami, para mejor redimir esa imagen cotidiana de su insignificante banalidad, y cargarla así de nuevas y elocuentes significaciones, la reestructura radicalmente (mediante fragmentaciones, supresiones, mezclas, contrastes, analogías, etc.) y la reinterpreta a la luz de otras experiencias personales emanadas de sus propias percepciones conscientes o de sus pulsiones inconscientes.

El trabajo —escribe el pintor— se desarrolla a partir de una idea precisa, de un trabajo preestablecido. Es solamente durante el dibujo cuando me viene a la mente todo un nuevo material inesperado, recuerdos, experiencias personales, asociaciones [de imágenes]; no puedo ignorar todo esto y mi relato se amplía en sí mismo, y se transforma a veces en otra cosa casi sin darme cuenta.¹¹

Por esta razón, el boloñés llegará a concluir: “el orden de un cuadro es diferente al que nos propone la naturaleza; nos encontramos ante una nueva lógica. Yo diría que el cuadro se ha emancipado.”¹²

Efectivamente, la imagen representada en este lienzo, lejos de ser una trivial instantánea de la sala de espera de la Paddington Station de Londres —la arbitrariedad de los colores, la plitud de las formas y volúmenes, las múltiples ambigüedades

⁹ Renato Barilli, “La camera di Adami”, *Notiziario Arte Contemporanea*, Milano, N° 26, 1969, s/p.

¹⁰ Valerio Adami, citado en Hubert Damisch et Henri Martín, *Adami* (monografía), Paris, Maeght éditeur, 1974, p. 101.

¹¹ Valerio Adami, “Appunti”, en *Adami. I massacri privati* (catálogo N° 59, Galleria Schwarz, Milano, octubre 1965, s/p.

¹² Valerio Adami, cita extraída del *Diario de Valerio Adami*, *op. cit.*, p. 16.

topológicas agazapadas tras la falsa perspectiva clásica, están ahí para recordárnoslo —, se manifiesta como una imagen “ideal” o como una proyección arquetípica, que parece tipificar, en el registro simbólico y analógico, un aspecto fundamental de la dramática situación humana: el de la deshumanización de un hombre cada vez más asfixiado, y anulado por la viscosa banalidad de una “cotidianidad” envolvente.

Es interesante observar que, en casi todas las obras de Adami, la figura humana señala su presencia ineludible —presencia siempre metonímica, afirmada con nebulosa claridad a través de algunas de sus partes significativas: una pierna, un torso, un rostro, o, a veces, simplemente unos solitarios dedos—, aunque, en tales casos, la figura humana aparece fragmentada, elidida y encastrada en la cerrada urdimbre de los objetos adyacentes y del espacio circundante.

El primer acto subversivo de Adami —escribe al respecto Xavier Rubert de Ventós— consiste en ponerlo todo a un mismo nivel, sin mayúsculas ni dominantes. Todas las conexiones codificadas —jerárquicas, históricas, etc.— quedan abolidas. Todo se conecta directamente con todo: la gente y su circunstancia, el texto y el contexto, el presente y el pasado, nuestro paisaje visual y el intelectual, la información y la percepción. A la vez más somática y más cultural que la imaginería *pop* americana, la obra de Adami es una suspensión homogénea de piernas, Benjamins, fusiles, muebles, Joyce y cuchillos. Más que personas, cosas o historias se trata de nuestros miembros o extensiones: “extensiones” instrumentales, indumentarias, culturales.¹³

A través de este recurso icónico del encastramiento de la figura humana en la trama de los objetos, Adami parece simbolizar la anulación y la cosificación del hombre, reducido a la deshumanizada condición de objeto entre los objetos; el hombre pierde así su valor autónomo y su originalidad “substantiva”, y se constituye en mero “adverbio” o simple pieza “circunstancial” del entero mecanismo material. Como lo explica el propio Adami, “el símbolo [los dedos, uñas, piernas, etc., analogías metonímicas de la persona humana: NdA] se identifica con el espacio, con los lugares donde habitan los hechos, donde se mueven y viven los personajes, las habitaciones de hotel, las letrinas, las duchas, las salas sin ventanas...”¹⁴

Ahora bien, de modo similar a lo que excepcionalmente ocurre en algunos raros lienzos del boloñés —como, por ejemplo, *La vetrina* (1969), *Latrine in Times Square* (1968), *Ring* (1969), *I contenitori* (1968), *Radiator* (1968), *Interno dell'Hotel Durrants con doccia e poltrona* (1969)—, en la obra *La sala d'aspetto della Paddington Station* el ahogamiento y la absorción del hombre en el oscuro vórtice de la cotidianidad circundante llegan a tal extremo que la figura humana desaparece por entero; y lo que debería ser un lugar privilegiado para la palpitante presencia humana (una sala de espera) se convierte en un silencioso vacío insondable, en una inmensa ausencia de vida humana. Esta tremenda ausencia —dramáticamente simbolizada por la soledad de los asientos y por la ilegibilidad de la enigmática palabra escrita en el panel central— proclama la pérdida de la personalidad y la anulación del hombre moderno, roído hasta su médula por la alienante circunstancia de un hábitat estandarizado y trivial. *La sala*

¹³ Xavier Rubert de Ventós, presentación a *Adami* (catálogo), Galería Maeght, Barcelona, febrero-marzo 1976, s/p.

¹⁴ Valerio Adami, citado por Carlos Franqui, “Conversación con Valerio Adami”, *Adami* (catálogo), Galleria Schwarz, Milano, noviembre 1969, p. 4.

d'aspetto della Paddington Station se convierte así en una gigantesca losa sepulcral que sepulta, bajo su policroma elegancia, la vida de un hombre ausente, a la espera de nada y de nadie.